SÔBRE O TORÉM

(dança de procedência indígena)

FLORIVAL SERAINE

A povoação de Almofala acha-se localizada a 48 quilômetros, aproximadamente, da cidade de Acaraú, sede do Município, e a 136 quilômetros a Oéste da Capital do Estado, bem próximo à orla marítima e sôbre a margem esquerda do rio Aracati-mirim. Pertence hoje ao distrito de Itarema, distando dessa localidade cêrca de 15 quilômetros.

O acesso à Almofala é geralmente obtido por viagem terrestre, em estrada carroçável, mas não é aconselhável o uso senão de *jeeps* para a mesma, devido à areia frouxa e aos alagadiços em certos trechos do caminho.

Foi antiga aldeia dos índios Tremembé, não obstante êsse nome — Almofala — seja um arcaísmo português, de origem árabe, que significa arraial — o que se explica pelo modo e circunstâncias com que o lugarejo ingressou no domínio histórico. (1)

Tornou-se famosa pela sua igreja, que esteve durante certo tempo soterrada pelas dunas, e cujo frontispício é trabalho digno da atenção dos estudiosos de nossa arte religiosa.

Durante os dias 2 e 3 de outubro de 1950 permanecemos nessa humilde localidade, onde apenas se vêem algumas dezenas de casas de taipa ou tijolo cobertas de telha vã, ao lado de outras com os tectos de palhas de coqueiro (*Cocos Nucifera*), constituindo pequeno arruado, ou esparsas aqui e ali, na vastidão dos areiais.

A sua população atual, em que se observam, não raro, os traços indígenas — observação que está a exigir dados antropométricos sôbre a mesma — vive quase só do pescado, sendo a agricultura por ela cultivada reduzidamente.

A pesca é, frequentes vezes, realizada em canoas e *pacarés* ou *paquetes*, que são pequenas jangadas, e nela se empregam a *tarrafa*, a *rêde de arrasto*, o *manzuá* e outros aparelhos. Em setembro começam a armar-se *currais*, postos a funcionar ordinàriamente até o mês de junho, os quais constituem o principal sistema de pescaria da região. O peixe

---

(1) — O têrmo Almofala figura, aliás, no "Diccionario portatil das palavras, termos e phrases, que em Portugal antigamente se usarão e que hoje regularmente se ignorão", pelo mesmo autor do "Elucidário" (Coimbra, 1825 — Real Imprensa da Universidade) — pag. 17. O significado da palavra que aí se encontra é, precisamente: — "Campo ou arraial em que por algum tempo se reside". São registadas, também, em alguns léxicos, outras acepções do vocábulo. Como topônimo português menciona-o E. A. de Bettencourt no seu "Dicionário Corográfico de Portugal e Ilhas Adjacentes" — Lisboa, 1885 — 3a. edição — pag. 26. (V., a propósito, nosso trabalho "Toponimia Cearense" — In ""Anais do X Congresso Brasileiro de Geografia" — Rio, 1952 — III vol. — pag. 476.)

de maior estima local é, sem dúvida, o *camoropim,* realmente saboroso, quando preparado ainda fresco, com leite de côco, segundo processo da culinária cearense. Na vizinha praia de Mundaú usa-se para colher o peixe a *caçoeira,* espécie de *rêde de arrastão,* sendo preferido o *bote* como transporte marítimo.

No dia da nossa chegada conseguimos entrar em contacto com alguns habitantes da localidade, obtendo curiosos dados sôbre lendas circulantes naquelas praias.

Enquanto um dos presentes, mestiço semianalfabeto, mas desembaraçado, usava da palavra, os circunstantes assentiam com a cabeça, davam sinal, vez por outra, de que êle proferia a verdade; ou mesmo completavam oralmente as suas informações.

Foi um trabalho coletivo para nós de real significação.

Os informantes eram pescadores ou gente do seu convívio diário.

Vimos então a saber que naquelas águas nordestinas ocorrem "visões", a assombrar a gente marítima: "navegações", isto é, grandes navios sem mastros, desarvorados, dentro da noite; pescadores invisíveis a sacudir tarrafa, ouvindo-se perfeitamente o ruído do choque da mesma atirada à superfície oceânica; sombras de praieiros, já finados, a penar pelas camboas e "alagados' do mangue..

Por último, ouvimos a seguinte narração, que aqui procuramos reproduzir: — em um mangue situado nas proximidades, a um quilômetro talvez de distância daquela localidade, e em seus arredores, tem seu *habitat* o *guajara,* também denominado *guarí,* que se manifesta em épocas invernosas e à noite, muito mais do que no verão e durante o dia. Assombra o viandante ou pescador de variadas maneiras: canta como galo, muge como vaca, assovia; faz-se de lenhador, ouvindo-se perfeitamente, em tais ocasiões, a pancada de uma árvore que tomba ao solo depois de decepada. Imita o bode, o jumento, outros animais. Gosta de açoitar os cães, que se põem misteriosamente a uivar e costumam sucumbir pouco depois de espancados. É também ouvido como se "caçasse" abelhas à noite, dentro da mata.

Se acaso o passante atreve-se a arremedá-lo, será por êle perseguido, sem que o veja a gritar adiante e atrás dos seus passos.

É — segundo o que narram — invisível; não se possui notícia certa de sua aparição corporificada. Uma circunstante — cabocla meio idosa – declara, no entanto, que certa amiga sua lhe afirmara haver surpreendido o *guajara* com o aspecto material de um pato, o qual entrara, a voar, pela sua cozinha, derrubando as trempes, desfazendo o lume, sem que lhe fôsse possível agarrá-lo. A mesma velhota acrescenta que ouvira contar haver o *guajára,* certa vez, exclamado por detraz de duas pessoas, que se achavam a comer côco: "tão comendo côco!", e que estas, virando-se súbito, a ninguém defrontaram.

Consideram os informantes esta superstição muito antiga, recebendo ainda o *guajára* a designação de *pagé do rio.* (2)

---

(2) — Consultámos vários trabalhos, em que se estudam lendas ou mitos de origem indígena, inclusive a "Geografia dos Mitos Brasileiros", de Luís da Câmara Cascudo (Livraria José Olímpio Editora — Rio, 1947), mas só encontrámos referência a um duende, citado por Martius, com o nome de *Uaiuara,* que "costuma aparecer aos índios sob a forma de homúnculo ou de cão robusto" e "se deixa mais terrívelmente pressentir à meia-noite" (Op. cit. — pags. 466-467.) O *guajara,* de Almofala, apresenta certas semelhanças com o saci e com a caipora, duende das matas, o primeiro ocorrente no sul, e a outra, cearense, nordestina, apreciando-se, sobretudo, o espírito travesso, buliçoso, às veses malévolo, que lhes orienta as atividades e os processos de assombramento, especialmente no que tange às descrições costumeiras do *saci* e do *guajara.*

Todavia, apenas encontramos uma entidade mítica brasileira que, como esta última, em geral não é referida com forma determinada e característica, não raro, sendo considerada invisível — é o Mingusôto, do folclore paraíbano. A seu res-

* * *

As dansas populares comuns na região são o *Torém*, a de *São Gonçalo*, que se efetua geralmente em noites de luar durante o verão, e a *de Reis*, em janeiro, do gênero do *Boi*, ou Reisado rural. Trataremos ùnicamente da primeira, que em todo o Ceará, parece ser realizada apenas em Almofala. Esta dansa é efetuada quase sempre na época do *mocororó* — suco de cajú fermentado; bebida alcoólica que se obtém deixando o suco de cajú exposto ao ar em cabaças abertas, durante uns quatro dias.

O período citado vai de setembro a novembro.

O organizador do *Torém*, em nossos dias, é o caboclo José Miguel, descendente de índios Tremembé, o qual reside na Lagoa Sêca, dois quilômetros, aproximadamente, de Almofala, e como esta localidade pertencente ao distrito de Itarema.

José Miguel afirmara ter 57 anos, contudo aparenta mais alguma idade. Aprendeu a dansar o *Torém* com um tio, cujo mestre foi o próprio genitor, índio puro casado com mulher da sua raça.

Em Lagoa Sêca vive êle, cercado da sua parentela, uma existência rudimentar, tirando a subsistência dos produtos da caça e da pesca, e de humilde lavoura. Basta referir que ainda usam ali o arco e a flecha, ao modo dos nossos silvícolas, para pescar bagres nos "alagados" do mangue, e abater alguns pequenos animais de que se alimentam, como preás e camaleões.

José Miguel é o "chefe" do grupo, informando-nos êle, então, que aprendera com o tio, já falecido, a confecção do seu material cinegético.

A sua gente, afeita ao *Torém*, já procura, todavia, dansar o samba, como os outros caboclos das redondezas, com os quais entram em contacto, em suas viagens a Itarema e Almofala e mesmo a localidades mais distantes.

O *Torém* é dansa de terreiro, que exige espaço para a movimentação dos seus participantes.

Uma roda é formada pelos dansadores, cêrca de vinte pessoas, em geral mestiços xantodermos, homens e mulheres, sem distinção de idade, excluidas naturalmente as crianças, os quais se dão as mãos, enquanto José Miguel, no interior do círculo, agita o *aguaím* (espécie de maracá), e põe-se a executar os movimentos da dansa, e a entoar um canto, de que a melodia e o texto parecem ser de orígem ameríndia. Os dansadores, orientados pela sua irmã que, além dêle, era na ocasião a única autêntica conhecedora dos segredos do *Torém*, buscam acompanhar ao "chefe", cantando em côro e esforçando-se por imitar as suas evoluções coreográficas. É preciso que se note que o chefe da dansa, como sua irmã, são exímios dansarinos. Principalmente aquêle.

O canto não é, certamente, improvisado, porquanto os textos-melodias, apesar do arrevesado das palavras que os integram, vão logo repetidos sem alteração pela irmã do velho cantor, que, sem dúvida, os traz, como êle, decorados.

Ao som do *aguaím*, que tange com perícia, e sempre cantando, José Miguel executa movimentos com o corpo, que às vezes sugerem um quê de lascivia; requebra-se todo, mexe com os quadrís; bate com os pés ao

---

peito escreve Cascudo: "é um medo com as prerrogativas clássicas da indecisão antropomórfica, com vasto prestígio indeterminado". (Op. cit. - págs. 442-443.) Quanto às aparições geralmente noturnas, na vastidão marinha, a do pescador a sacudir tarrafa, a das embarcações iluminadas, etc., são elas comuns a todas as zonas ribeirinhas ou praieiras. (V. "Dicionário do Folclore Brasileiro" — Rio, 1954 — verbetes do *Pescador Encantado* (pág. 498) e *Mar* (pág. 382).

Não nos cabe aqui analisá-las, nem àqueles mitos, em que se parecem registar curiosos tipos de convergência.

sólo ritmadamente; recúa um dos pés, enquanto avança com o outro, que efetua movimento de reptação análogo ao de uma serpente; pula com uma só das pernas; marcha na ponta dos pés em rápidos e curtos passos, simulando o andar de certo mamífero regional; tudo isso com admirável destreza e plasticidade.

Ao iniciar o *Torém,* haviam êle e a irmã ingerido boa dose de *mocororó,* para adquirir animação. Mas êsse líquido só é propinado aos formadores da roda em certos trechos da dansa, logo depois que a irmã do José Miguel vai ao centro do círculo com uma grande cuia cheia de bebida e serve ao "chefe", que continúa a tanger o maracá.

A mulher distribui o suco fermentado com os dansadores, cantando alto:

— "Nagúra nagúra
Guainxê,
Nagúra nagúra
Guainxê,
Vâmu prô Cuiabá
Ariguê..."

E o côro repete:

"Vâmu prô Cuiabá
Ariguê..."

Essa distribuição de *mocororó* é renovada algumas vêzes, sempre servido em primeiro lugar o chefe da dansa, e à medida que o seu efeito se opera nos bebedores, a animação vai crescendo, as vozes se alteiam, os pés batem no sólo com mais estrondo, aceleram-se os movimentos coreográficos.

A roda viva gira, gira, no sentido solar, porém acontece mudar sùbitamente de direção.

Conseguimos, nessa ocasião, recolher mais algumas partes do têxto, que canta o velho José Miguel.

Êi-las:

— "Guirará vidiú (3)
Ví taía gurêcê,
Ô guirará, ô guirará,
Guirará vidiú pôpê
Guirará vidiu pôpê".

---

(3) — Na impossibilidade de usar o alfabeto fonêmico internacional, na transcrição da pronúncia dos textos poéticos do *Torém,* procurámos reproduzir os fonemas com a máxima exatidão, empregando os sinais (Ó, Ò, Ĩ, Ñ) da escrita corrente, em nossa grafia sônica. Frisamos, porém, que o grupo *gu* antes das vogais e e *i* corresponde a *gh* (*ghe, ghi*) como, de regra, em francês. Aliás, Teodoro Sampaio chega a usar e recomenda a grafia *gh* para o grupo aludido ("O Tupí na Geografia Nacional", cit.) Prescindimos do uso do hifen, na reprodução do texto poético, para a separação dos elementos mórficos que compõem os vocábulos, buscando apenas destacar os conjuntos sonoros de acôrdo com as pausas percebidas à emissão do canto, pois não nos aventuramos a apresentar uma tradução corrente do texto, mesmo aproximada — tarefa que deixamos aos cuidados dos especialistas em lingüística indígena. Êstes saberão, decerto, apreciar o valor cultural de um texto indígena presumìvelmente espontâneo, como o que vimos de divulgar, dado que, em suas análises do tupi antigo são, ordinàriamente, forçados a recorrer a uma documentação que não vai além de composições poéticas ou catecismos elaborados por missionários jesuíticos.

"Ô jári mivê
Ô jári mivê
— "Águi mãnín
Mãnima cêrêcê"

— "Águi nãnín
Ô jári mivê,
Águi mãním
Ô jári mivê
Ô jári mivê"

"Águi mãním
Ô mãnima cêrêcê
Ô jári mivê
Ô jári mivê"

— "Canun gadiá
Andê cuiã
Édíri dirirá
Ê cuiã di candugá".

E, assim, prolonga-se a dansa durante horas consecutivas, ao som do *aguaím*, tangido pelo caboclo José Miguel, que também pode ser acompanhado no interior do círculo por outro dansarino, capacitado a enfrentá-lo.

Vê-se pela coreografia, pelas expressões que entram no texto musical, pelos tipos raciais que tomam parte na dansa, que o *Torém* é de procedência indígena, tal como o observamos em Almofala, na noite de 2 de outubro.

Mandámos buscar em Lagoa Sêca o organizador e sua irmã, a principal figura do côro, e pudemos assim reconstituir essa dansa dos nossos primitivos, que está exigindo gravação mecânica e filmagem científica, para que se não percam elementos valiosos da mesma, como, principalmente, a melodia.

Uma observação antes de finalizar: depois de acabada a dansa, quizeram o "chefe" e sua irmã fazer "lovações" às pessoas mais destacadas ali presentes, afim de obterem algum dinheiro, prática que, decerto, nada tem a ver com o *Torém* dos silvícolas.

Estivemos a palestrar com o José Miguel, antes do seu regresso à Lagoa Sêca, interpelando-o sôbre certos passos e gestos do *Torém*. E foi admirável ouvirmos de sua própria boca aquilo que já sabiamos mediante o estudo — que, não raro, a dansa era imitativa, pantomímica, buscando os seus ancestrais reproduzir com aquêles movimentos coreográficos, ora o rastejar e o bote da cobra *caninana*, ora a atitude de uma *jaçanã* sôbre uma folha de aguapé, ora a carreira do *guaxinim*, assim por diante.

Antes de nós, que saibamos, apenas o padre Antônio Tomás, o famoso sonetista, que foi vigário da paróquia a que pertence Almofala, escreveu algumas linhas acêrca do *Torém*, sem recolher melodia e nem uma palavra do texto, fazendo simplesmente rápida descrição da coreografia.

Queremos crer que, atualmente, essa dansa revele a influência de elementos coreográficos ou formas lúdicas estranhas, que foram ou ainda são usuais entre os moradores das zonas próximas, o que seria observável em certa disposição e movimentação do círculo de dansadores, em certos passos do José Miguel, e no aparecimento até das mencionadas "lovações".

Evidentemente, o *Torém* é efetuado naquela zona praeira sem nenhum caráter religioso, apenas como divertimento dos moradores da Lagoa Sêca, em certas épocas do ano. De modo que para realizar a

dansa fora do local citado, são forçados a improvisá-la o "chefe" e sua irmã, decorrendo daí um grande prejuizo para a integridade da mesma, pois na roda de dansadores entram, sem dúvida, alguns indivíduos que jamais dansaram o *Torém*.

Julgamos também que não só o texto-melódico como a própria coreografia, apresentados por José Miguel, já de si nos chegam reduzidos ou deturpados, não traduzindo senão imperfeitamente a antiga dansa dos silvícolas regionais.

Quanto à indumentária dos dansadores, nada de particular há a registar: participam êles da dansa com as suas vestes habituais — roupas de algodãozinho ou riscado ordinário, e geralmente com os pés descalços.

* * *

Posteriormente, em outubro de 1955, estivemos no próprio local onde residem os velhos dansadores do *Torém* focalizados acima — José Miguel Ferreira e sua irmã Francisca Ferreira de Paula. Lagoa Sêca está situada entre Itarema, sede do distrito, e Almofala, povoação a que já aludimos, distante cêrca de 1 km. da estrada carroçável, em trecho de difícil acesso, por motivo das árvores marginais que, com seus ramos e galhos, às vezes chegam a fechar o estreito caminho. Lá encontramos apenas algumas palhoças construidas inteiramente de palhas do coqueiro (*Cocos Nucifera*), sem o emprêgo de qualquer elemento da técnica ocidental, européia. Achavam-se localizadas próximas uma das outras, ao fundo de uma área espaçosa sombreada por duas ou três árvores, principalmente um velho cajueiro.

Cada família habitava em uma dessas casas, formada de três pequenos compartimentos, com o piso de areia frouxa, e da qual a cozinha se acha separada, nas traseiras da mesma, a constituir uma outra construção menor, feita de idêntico material da flora regional, segundo os mesmos processos arquitetônicos. O equipamento doméstico era o mais precário possível: algumas panelas de barro, canecos feitos do endocarpo do côco, cachimbos de barro, rêdes tecidas em teares caseiros de lugares próximos, para dormir, e rêdes de pesca, para as pescarias nas camboas vizinhas; algumas cabaças para ir buscar água doce, urupemas, um pilão de madeira, esteiras e urus de palha, mais algum outro objeto de uso indispensável. A mulher achava-se a fiar o algodão, o que fazia com grande perícia e rapidez, mediante um fuso de madeira de que recolhemos um exemplar e que era fabricado por certo membro da família, ali residente.

Pelos arredores são encontrados com frequência machados indígenas de pedra polida, que os ventos fortes do litoral descobrem ao soprar rijamente sôbre as dunas vizinhas.

Quanto à organização social, vida familiar e personalidade dos indivíduos em aprêço, cremos não se distanciar sensìvelmente das que observamos entre os outros caboclos do mesmo padrão social habitando nas localidades da mesma área regional, até aquêles a que não é imputada diretamente ascendência indígena. Por ocasião de nossa visita improvisámos a dansa com alguns indivíduos dos dois sexos, presentes, e conseguimos então recolher mais alguns textos que a seguir reproduzimos. Verificámos então que a música que os acompanha apresenta variações, não ouvidas da primeira vez, e em certos trechos parece suave e harmoniosa.

Eis as poesias agora cantadas pela mulher durante a dansa e, isoladamente, para que melhor as recolhêssemos.

Na parte referente à *nambu* (aves da fam. *Tinamidœ*, gen. *Crypturus*):

"ôêrêapô nêrênembú
Nêrênembú taquaragê
ôêrêapô nêrênembú
Nêrênembú taquaragê".

Na parte da *caninana* (cobra da fam. *Colubridœ*, gen. *Aglyphas* — *Spilotes pullatus* Lin.):

"Cãninãna, caninãna
Imbòiguê
Cãninãna, cãninãna
Imbòiguê
ôaçô aruatãna
Cãninãna, imbòiguê".

Ao se referir ao guaxinim (mamífero da fam. *Procyonyonidœ* — *Procyon cancrivorus* Lin.):

"Ái ôtêtê cêgaxuré
Gaxuré diú
Xambirigó
Ái ôtêtê cêgaxuré
Gaxuré diú
Xambirigó
Ái ôtêtê cêgaxuré".

No trecho alusivo à *jaçanã* (ave da fam. *Parridœ* — *Parra jaçana* Lin.) expressa-se da seguinte forma:

"Guirá ipurãna ètê
Jaçanã guirá
ô pendê
ô guirá ipurãna
Ua guirarí".

Repetiu-nos, em seguida, a dupla que conservou os textos mùsico-poéticos do *Torém* alguns dos versos que recolhemos ao ouvi-los da primeira vez.

Cantou ainda a Francisca Ferreira de Paula, aludindo à *garoupa* (peixe do mar da fam. *Serranidœ*):

"Bêgarôpê
Bêgarôpê
Bêgarôpê
ôxêgá kêrèmèruna
Nãmèruna cêrêcê".

No *Torém* há certo trecho em que o solista faz alusão à "*cunhã* tecendo no tear". A letra que ouvimos foi a seguinte:

"Êrêri quatiá
Tiá naré
Adíuaguê
Cunguê nêrêraçó
Nêrêraçó
Tiá naré".

São deficientes os elementos ètnico-culturais de que dispomos sôbre os primitivos habitantes da região onde colhemos a dansa chamada *Torém*, a qual supomos originária dos silvícolas — consoante já indicamos anteriormente. Tradição e estudos científicos, especialmente

de Pompeu Sobrinho, situam Almofala e vizinhanças na área de dispersão da família indígena *Taramembé, Teremembé* ou *Tremembé*, da qual ainda restariam, em estado que se pode julgar de marginalidade, alguns descendentes, localizados nesse trecho do município de Acaraú, situado próximo à embocadura do rio Aracati-açu.

Mencionemos, porém, alguns informes históricos sôbre êsses indígenas que são ainda considerados "talvez os mais misteriosos e desconhecidos dos primitivos habitantes do Ceará".

Foi no século XVII, em 1702, que se fundou a aldeia de Almofala, onde a missão confiada aos cuidados do Padre José Borges de Novais recolheu a seu seio os índios dispersos da região.

"Ao tempo do descobrimento do Brasil — escreve Pompeu Sobrinho — a área de dispersão da família acompanhava a costa, pouco ou nada afastando-se das praias entre a foz do rio Açu, no Rio Grande do Norte ou, talvez, o cabo de São Roque e o estuário do rio Turi-açu (talvez do Gurupi) no Maranhão; portanto, compreendia toda a costa do Ceará. Pouco depois, esta área foi reduzida com a invasão de tribos tupí, deslocadas da região pernambucana e paraíbana; os colonizadores cearenses ainda os encontraram entre o estuário do Curu e os Lençois, no leste do Maranhão". ("Prehistória Cearense" — pag. 121 — Ed. Instituto do Ceará, 1955 — V. ainda "Os Tremembé" — "Rev. do Inst. do Ceará" — 1951 — págs. 257 a 267)

Para o etnólogo cearense os Tremembé constituiam uma família linguo-cultural independente, que teria chegado ao território cearense muito antes dos Cariri e Tupi, e só depois dos Tarairiú. Seriam derivados dos mesolíticos de origem siberiana, que apresentavam, no Nordeste do Brasil, sensíveis alterações tipológicas — o que induz o citado estudioso à hipótese de um novo tipo étnico — o Nordéstido (Op. cit. — págs. 78 e segs.)

Pompeu Sobrinho, dêste modo, com essa diferenciação da família Tremembé relativamente aos demais indígenas regionais, situa-se em posição antagônica aos vários especialistas que, antes dêle, se referiram à mesma, incluindo-a, não raro, entre os Tapuia, ou os Cariri, de que formariam o grupo mais septentrional. (V. Artur Ramos — "Introdução à Antropologia Brasileira" — Rio, 1943 — I vol. pág. 281 — Estêvão Pinto — "Os indígenas do Nordeste" — Brasiliana, 1935 — págs. 134 a 139. V. ainda "Notas históricas sôbre os indígenas cearenses" — Carlos Studart Filho — "Rev. do Inst. do Ceará" — Tomo XLV — 1931.)

A verdade, porém, é que, através dos reduzidos elementos culturais que possuimos, inclusive do texto poético-musical e da coreografia do *Torém*, podemos surpreender indícios dos processos iniciais da aculturação, em que, ao lado do português civilizador, entrou o tupi, cujos contactos culturais com o Tremembé não teriam sido apenas indiretos, pelo que sabemos graças aos dados históricos sôbre migrações ou invasões indígenas nessa zona do litoral cearense e sôbre excursões dos índios Tupi da Serra da Ibiapaba (Tabajara) às praias da região.

Devemos notar ainda que indivíduos ou algum indivíduo de procedência tupi podem haver sido reunidos aos de origem tremembé, quando o missionário congregou os silvícolas dispersos da região no aldeamento de Almofala, fato êsse que não é de estranhar, pois em aldeamentos outros, como os da Ibiapaba, viviam próximos índios Tabajara e de famílias Tapuia. Sabe-se, além disso, que o catequista, em suas missões, se fazia acompanhar, freqüentemente, de índios tupi já catequisados, que não apenas lhes serviam em trabalhos domésticos e outros mais árduos, mas também os ajudavam em suas funções civilizadoras, facilitando-lhes a aproximação com os seus irmãos das selvas, embora de outras nações ou famílias, em particular, através do uso da Língua Geral, que o padre, não raro, também falava.

No que concerne ao objeto do nosso estudo — a dansa focalizada — o catequista deve, como nas situações congêneres, ter procurado, na

sua função evangelizadora, utilizar-se dêsse elemento cultural do indígena na tentativa de aproximá-lo da Civilização e, assim, acabava por orientar-lhe o processo aculturativo sem violentar ou desviar-se de padrões e instituições vigorantes no próprio grupo local, permitindo-lhe, no caso, a conservação da música e da dansa, provàvelmente traços culturais já integrantes do *ethos* tribal.

A maioria dos vocábulos ou expressões dos textos reproduzidos é de origem tupi ou da Língua Geral, alguns já fixados nos dicionários dessa língua, outros mais ou menos deturpados.

Há certos têrmos que já foram incorporados, como palavras simples, ao linguajar brasileiro ou do povo cearense, a saber: *nambu, cunhã, caninana, taquara, tainha, jaçanã.*

Entre os que supomos deturpados citem-se: *oaçô* (soó), *aruatana* (yauètana), *jari* (yari), *mivê* (mbaê), *pendê* (pe ndé), *andê* (ndé ou iandé), *naré* (n'aé), *candugá* (conungá), *erêri* (er-é ou ne hee); *nagúra, ariguê, guaxuré, guainxê* parecem-nos todos alterações fonéticas de derivados de um mesmo tema: *iaguára, jaguára. Águi, imanim, cê, ce-recê, guirá, mboi, porana, guê, été, una, o, ne, ra, pe, apó, quatiá, teté, popé* etc., são vocábulos claramente tupis. (4) Há algumas formas que não conseguimos traduzir e que, não parecendo de origem tupi, devem provir de outra língua, possìvelmente a tremembé, a exemplo de *chambirigó, vidiú, edíri,* e outras. A não ser que representem casos de deturpação de palavras tupis, tão pronunciada, que as tornaram completamente irreconhecíveis, dentro da estrutura tradicional dêsse idioma. Da intromissão do padre ou outro indivíduo que usasse a língua portuguesa na evolução do *Torém,* tal como chegou aos nossos dias, dão exemplo os dois trechos musico-poéticos alusivos à *garoupa* (nome de um peixe existente em Portugal e registado nos dicionários, inclusive o etimológico de Antenor Nascentes, como de origem latina) e a *"cunhã* tecendo no tear", em que o último vocábulo, reconhecidamente português, aparece. Talvez ainda se possa registar alguma adaptação mais discreta ao nosso idioma de formas indígenas, efetuada pelos próprios descendentes dos silvícolas, que vêm realizando a dansa. No verso "Vamo prô Cuiabá "há também o que observar do ângulo em que focalizamos o tema. Saber quem introduziu no texto os vocábulos portugueses se torna difícil problema, a ser examinado através dos longos anos em que o *Torém* vem sendo, conforme a tradição, dansado pelos caboclos da zona acaraùense, e às vezes, para divertimento e sob a solicitação de ádvenas, que ali têm aparecido especialmente para assistí-lo.

Vemos, pois, a importância de uma análise detida dêsse texto, que além de outros dados de relêvo, como os semânticos, poderá fornecer, através de uma caracterização histórica do tupi que aparece no mesmo elementos para conjecturas ou hipóteses sôbre a situação temporal da origem da dansa.

Entretanto, não vacilamos em afirmar a nossa crença na antigui-

(4) — Além das obras sôbre língua tupi ou guarani, que citamos no curso dêste trabalho, consultámos várias outras, não só antigas, do tempo em que o idioma indígena ainda era vivo, como a "Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil", do Pe. Joseph Anchiet — (Imprensa Nacional — Rio, 1933) e o "Vocabulário na Língua Brasílica" — coordenado e prefaciado por Plínio Ayrosa (São Paulo, 1938), até os que se ocupam do *nheengatu,* como "O Selvagem", de Couto de Magalhães — 4a. edição completa — vol. 52 da Biblioteca Pedagógica Brasileira — São Paulo, 1940. Compulsámos ainda "Poranduba Amazonense" (In "Anais da Biblioteca Nacional" — vol. XIV (1886-1887) — fascículo n. 2 — Rio, 1890), da autoria de Barbosa Rodrigues, e o "Vocabulário das palavras guaranis usadas pelo tradutor da "Conquista Espiritual" do Padre A. Ruiz de Montoya (In Anais da Biblioteca Nacional — vol. VII — Rio, 1879) por Batista Caetano de Almeida Nogueira.

dade do tupi em consideração, tupi do norte, que, nos dois séculos que medeiam entre 1550 e 1750, — na expressão do padre Lemos Barbosa — "se distinguia sensìvelmente do guarani, embora as divergências não fôssem profundas", ocorrendo "mesmo no domínio do tupi ligeiros matizes regionais, sobretudo no campo da fonologia'. ("Curso de Tupi Antigo" — Rio, 1956 — págs. 11 e 12.)

A presença no texto de formas alteradas ou deturpadas, em que se distingue a insistência no tema *iaguara* ou *jaguara*, não deixa de interessar, especialmente se notarmos, na esfera mítica, as superstições, ainda circulantes na região, do *guajara* ou *guari*.

A nossa presunção de que os poucos vocábulos do texto que não são de origem tupi ou portuguesa, sejam tremembé, funda-se especialmente nos dados históricos, que já apontámos, sôbre a permanência na região dos silvícolas citados, que nos primeiros decênios do século passado ainda eram notados ali, a viver da agricultura, e no testemunho de um sacerdote ilustre, o padre Antônio Tomás, que, em sua monografia sôbre Almofala, declara que aí encontrou, no último decênio da mesma centúria, "numerosos descendentes dos Tramembés, constituindo uma sociedade à parte, casando-se entre si e conservando religiosamente certos usos e tradições, e alguns até mesmo a língua dos seus maiores". (V. Carlos Studart Filho — tr. cit.; Pompeu Sobrinho, trs. cits. e "Padre Antônio Tomás" — Dinorá Tomás Ramos — Fortaleza, 1950 — pág. 185. Neste trabalho vem reproduzido integralmente o opúsculo do sacerdote, hoje raro de se encontrar.)

Há, ainda, a informação tradicional sôbre a existência em Almofala de descendentes dêsses índios, de porte avantajado e olhar estranho, dos quais aquêles afirmam proceder, chegando a evocar incidentes da vida dos seus ancestrais e noções que dizem lhes haver sido transmitidas pelos mesmos, como as que referimos acêrca do significado de certos trechos coreográficos do *Torém*.

Da língua tremembé talvez nos reste apenas algum topônimo perdido, pois as antigas designações de lugar foram, em geral, substituídas por expressões tupis, e nada nos ficou, nem apareceu ainda, em qualquer espécie de documentação escrita. O próprio nome de um chefe dessa nação que surge nas páginas da história regional — *Tatuguaçu* — é de origem tupi.

Mas ainda uma vez observemos a coreografia do *Torém*. Não obstante o que de estranho se lhe veio acrescentar no decurso do tempo, a dansa conserva a sua estrutura básica que, segundo os etnólogos, é característica das dansas indígenas brasileiras. A dansa em roda, o canto em cadência, as batidas dos pés no solo, a exibição individual de um ou mais dansarinos no centro do círculo, o canto puxado por um solista e retomado pelo côro, os meneios e posições corporais assumidas pelos solistas, são assinalados por cronistas e estudiosos, que estudaram ou assistiram a essas exibições ocorrentes entre sílvicolas pertencentes aos mais variados grupos do nosso território. Anotem-se, ainda, a presença do *maracá*, instrumento idiófono, indispensável nas dansas indígenas, que no *Torém*, é chamado *aguaím*, e o uso da bebida fermentada do cajú — o *mocororó*, que entre os aborigenes equivalia ao *cauim* de tanta significação na vida religiosa, mágica e social dos Tupi e outros silvícolas brasileiros. O *cauim* que, embora fôsse mais comumente feito de caju ou milho fermentado, podia ser fabricado também de mandioca, e nos antigos cronistas significa bebida fermentada de qualquer dessas frutas — segundo observa A. Ramos (Op. cit. — págs. 136 e 137 — 2º vol.)

Assim considerado, e pôsto que se possa pensar, com Lowie, que nem tôdas as dansas primitivas são sagradas exclusivamente, havendo-as, antes de tudo, diversionais, o que se não pode negar, e isso o afirmam em geral os etnólogos, é o caráter essencialmente religioso das dansas e músicas dos nossos aborígenes, ligadas às cerimônias e a ati-

vidades de que dependia diretamente a vida dos grupos tribais.

Vimos, anteriormente, o aspecto imitativo, pantomímico, das principais evoluções coreográficas do *Torém*, em que poesia, música e dansa se referem a distintos animais da fauna regional — o *guaxinim*, *a jaçanã*, a *caninana*, etc.

Estaríamos diante de uma verdadeira dansa totêmica?

A resposta afirmativa poderá ser uma inferência fundamentada, mas não assertiva segura, pois nada sabemos acêrca da organização social dos aborígenes que a executavam, de suas dansas ou práticas relacionadas com a magia; pois, não sabemos, afinal de contas, se o verdadeiro *totemismo* ocorria entre os silvícolas de que procederá a dansa, não obstante o registo que já se tem feito do mesmo entre tribos brasileiras.

Interessante é verificar-se que, algumas vezes, o julgado *totemismo* não exprime mais do que as relações, sempre tão próximas, do selvagem com a natureza, laços espirituais de sentido outro, menos complicado, que o do totemismo puro com as suas características clássicas.

A verdade, porém, é que os antropólogos assinalam muito frequentemente a presença de dansas imitativas de animais, de caráter religioso, entre as tribos indígenas.

Segundo Frazer, "dansa totêmica e pantomima fariam parte dos rituais da puberdade, tendo por objeto iniciar aos jovens no conhecimento das alegorias, das gesticulações, etc., dessa linguagem simbólica ligada diretamente ao totemismo. Essas cerimônias da puberdade visam a instruir os jovens acêrca dos clãs com que devem ou não se unir em suas relações sexuais". ("El totemismo" — J. G. Frazer — versão espanhola — Buenos Aires, 1946 — págs. 61 e segs.)

Ritos e dansas cerimoniais, "ritos de passagem" têm sido observados, com seus aspectos característicos, entre elementos de famílias aborígenes, até mesmo entre os Gê, cujo ritual mágico nunca foi tão complexo como os dos Tupi.

Entretanto — conforme observa ainda Frazer — deve-se distinguir a dansa totêmica típica do período da puberdade, da que confere aos jovens um ascendente ou poder sôbre os animais. "Pantomimas ou dansas estas, que se parecem muito com as que executam os caçadores selvagens antes de ir à caça e são uma espécie de magia simpática, algo que predispõe a colher a prêsa, com essa facilidade com que o fazem, na ficção de suas pantomimas". (loc. cit.)

Não nos aventuramos a formular qualquer hipótese sôbre o significado e a função primitivos dessa dansa, a que só podemos atribuir origem indígena, fundamentados na tradição, na história regional e nos dados étnico-culturais de que dispomos no estado atual dos nossos conhecimentos acêrca do tema, os quais — não podemos deixar de referir — não são completos, tanto sôbre a cultura material, como especialmente sôbre a cultura não-material dos habitantes de Lagoa Sêca e circunvizinhanças.

Ritual da puberdade ou não, acreditamos, porém, que na dansa do silvícola, a que canto e música se unem no mesmo sentido de comunidade, exista — como refere Haberlandt — "mais do que um simples ritmo corporal, mais do que uma música ginástica: o selvagem baila porque quer dizer qualquer cousa". ("Etnografia" — págs. 152 e segs. — 3a. ed. espanhola.)

Quanto ao vocábulo *torém*, de procedência indígena, há uma interpretação etimológica digna de nota — é a que o considera alteração de *toré*, a flauta, embora, no caso, como acentuou Paulino Nogueira, se refira ao maracá chamado *torém*, feito com o caule ôco de árvores dêsse nome (Moráceas, do gênero *Cecropia*), que tomaram o nome do instrumento musical indígena, acontecendo o mesmo à dansa, celebrada ao toque dêsse instrumento. ("Vocabulário Indígena em Uso na Província do Ceará" — Rev. Trim. do Instituto do Ceará" — Ano I — 4º Tri-

mestre de 1887 — Tomo I — pág. 422. V., ainda, Teodoro Sampaio — "O Tupi na Geografia Nacional" — 3a. edição — pág. 375.) Além de flauta de taquara, Pereira da Costa ("Vocabulário Pernambucano", pág. 714) expressa com o têrmo *toré* uma dansa indígena cantada, ainda em voga em princípios do século XX entre os mestiços indígenas de Cimbres. Os versos, porém, que cita do *Toré* não constam do *Torém* de Lagoa Sêca, bem assim as expressões mencionadas por Alfredo Brandão no *Toré* que vira em Alagoas no Auto dos Quilombos, não obstante uma das modalidades dêste fôsse "uma dansa guerreira, executada por homens vestidos de índios, com os corpos tingidos de urucum, formando um círculo, a cujo centro ficava um velho caboclo, espécie de mestre de cerimônias, o qual tirava a toada". (V. "A Escrita Prehistórica do Brasil" — Civilização Brasileira — Rio, 1937 — pags. 109 e 175 e "Os Negros na História de Alagoas" — *in* "Estudos Afro-Brasileiros" — Iv. — pág. 89.)

No Estado da Paraíba tem sido registada uma dansa chamada *Toré*, análoga ao *Côco*, na coreografia e música. Oneyda Alvarenga apresenta em seu livro "Música Popular Brasileira" (Editora Globo — Pôrto Alegre, 1950) algumas fotografias de um *Toré*, apanhadas em 1938 em São Francisco — Vila de São Miguel, Mamanguape, no Estado da Paraíba. A dansa é acompanhada por uma Cabaçal, conjunto de dois zabumbas e dois pifes, que aparece também na zona do Cariri, na cidade cearense de Crato.

Em Alagoas — como já se disse atrás — o *Toré* é dansado nos *Quilombos*, dansa dramática que se realiza pela Natividade. Lá também os participantes formam-se "em círculo, tendo ao centro um velho, para tirar a toada, enquanto os da roda cantam o estribilho *toré-ré* (o "r" da sílaba repetida é brando) batendo com o pé no chão" (Renato Almeida — ap. Oneyda Alvarenga — op. cit., pág. 117.) Apesar dessa semelhança na disposição dos dansadores que, aliás, não é verificada apenas nas dansas indígenas, fácil é observar a diversidade de apresentação das duas dansas, em vários aspectos da sua estrutura coreográfico-poética, pelo menos no estado atual em que são exibidos o *Torém* de Lagoa Sêca e o *Toré* de Alagoas e Paraíba.

Stradelli regista, ainda, a forma *toré* com a acepção de buzina, no *nheengatu* de Amazonas, informando que é feito de casca de pau, de pele de jacaré, mais raramente de pau, e que tem a forma de um portavoz com boca de sino. *Toré* ou *boré*. ("Vocabulário Português — Nheengatu — Nheengatu — Português" — Rio, 1929 — pág. 680.)

Que o nome *toré* se acha ligado à dansa e à música dos aborígenes para designar uma das suas flautas ou gaitas de taboca, não resta a menor dúvida, e mesmo antigos cronistas a ela fazem referência. Guilherme de Melo, em sua "A Música no Brasil" (2a. edição — Rio, 1947 — pág. 18), a propósito dos instrumentos musicais indígenas, escreve: "A maior parte de suas gaitas mais afamadas eram de tabocas; havia uma chamada *toré* do comprimento de 6 a 7 palmos e tão grossa que podia servir de boa tranca aos mariolas".

Em outro passo: "o *Toré* ou *Boré* era uma trombeta feita de bambu ou taquara, muito usada no Ceará" (pag. 19).

Possìvelmente, se a dansa cearense não fôsse de origem tupi, tratar-se-ia de um caso de reinterpretação lingüística: a designação teria sido aplicada à mesma tomado de empréstimo o vocábulo à língua tupi ou geral, com ligeira alteração fonética. Mas a hipótese de proveniência tupi não pode, por enquanto, ser afastada. As "evidências" são principalmente nesse sentido. Nas duas ocasiões em que assistimos à dansa, o único instrumento musical que apareceu foi um maracá; não vimos então nenhuma flauta ou gaita, embora estas, em tempos remotos, pudessem ter participado do instrumental do *Torém*, ao lado do *maracá*, de onde a designação, que se estenderia da flauta à dansa.

Aliás, a ocorrência veio sendo anotada de longe, bastando-nos

apontar a descrição que faz do *Torém* o padre Antônio Tomás, cuja primeira visita à Almofala data de 1892, havendo-se seguido à mesma inúmeras outras, até o ano de 1898. Descrição essa que pouco difere, ou apenas difere em detalhes de reduzida significação, da que apresentamos no início dêste trabalho. O sacerdote alude também, como instrumento musical, sòmente a um maracá, que é agitado por um caboclo, a que chama de "mestre-sala", certamente por ser o solista principal e se colocar no centro da roda viva dos dansadores. (V. "Padre Antônio Tomás" cit. — págs. 186 e segs.)

A designação *torém* pode perfeitamente indicar uma translação de sentido por associação de idéias, fato comuníssimo nos domínios semânticos.

Tivemos notícia da ocorrência de uma dansa com denominação idêntica entre índios de uma tribo Tapuia, o que não destrói, porém, a hipótese de origem tupi da dansa e do vocábulo que a designa. Trata-se do *Tolê*, registado entre os índios *Fulniô* (*Karnijó* de Pernambuco), em que as figuras coreográficas parecem imitação de gestos de certos animais como no *Torém*, e em que, ao lado de maracás, aparecem grandes tubas. (V. "Indios Fulniôs" — Th. Pompeu Sobrinho — In. "Rev. do Instituto do Ceará" — Ano 1935.)

Quanto à expressão *aguaim*, que José Miguel sempre aplica ao maracá de que faz uso na dansa, é, sem dúvida, tupi-guarani. O instrumento que vimos era diverso do primitivo maracá indígena — "uns cabaços com uns feijões dentro", como já escrevia o Padre Figueira, em 1608, em sua "Relação do Maranhão". Consistia em um cilindro de fôlha-de-Flandres munido de um cabo de madeira, e contendo grãos de chumbo no seu interior, o qual podia apresentar 13 cms. de comprimento para 5 cms. de diâmetro. José Miguel sacudia-o e levava-o ritmadamente de encontro à palma da mão esquerda no decorrer da dansa. Montoya, em seu "Vocabulário y Tesoro de la Lengua Guarani (ó mas bien Tupi) — Viena, 1876, cuja primeira edição é de 1639, regista a forma *aguaí*, declarando que assim chamam ao cascavel de metal, e ao cascavel da cobra *mbôi aguaí* (pág. 19). Stradelli ("Vocabs"., cit. — pag. 383) anota *auaí* com o significado de cascavel — cobra venenosa, do gênero Crotalus, no nheengatu do Amazonas.

A conotação semântica é, destarte, fàcilmente perceptível, com respeito ao objeto que focalizamos.

Vê-se, pois, que duas expressões ressaltantes — *torém* e *aguaím* — são de origem tupi, o que, junto aos outros indícios lexicais, pode levar perfeitamente o estudioso à conclusão de ser de procedência tupi a dansa, em face dos contactos presumíveis entre elementos das famílias tupi e tremembé, nessa zona do litoral cearense.

Sabemos que o problema das "reconstruções históricas" é dos mais árduos em Antropologia, pela dificuldade, que ocorre geralmente, em se determinar "a freqüência relativa dos contactos havidos no passado entre determinadas culturas, a natureza e a ordem cronológica dêsses contactos" — segundo observa Linton. (V. "The Study of Man — an Introduction" — N. York, 1936 — Cap. XXI.) Efetivamente, a duração e a intimidade dos contactos entre Tremembé e Tabajara ou outros Tupi, sua intensidade, aspectos e extensão, bem assim a sua época decisiva, são problemas a que não podemos dar resposta satisfatória e que, não obstante, se fazem mistér solucionados para podermos ir além do mero domínio das probabilidades, em se tratando de interpretar um fato cultural como o *Torém*, ainda realizado pelos caboclos da Lagoa Sêca. A dansa pode ter sido trazida, talvez com estrutura quase idêntica à que ainda conserva, pois se sabe que a forma é a qualidade mais persistente de um complexo cultural, a dansa pode ter sido apresentada por indivíduo ou indivíduos de origem Tupi no meio Tremembé e por êstes índios aceita, pela facilidade com que se pôde adaptar à configuração cultural preexistente na sociedade local Mas pode também ter

sido originàriamente, remotamente, uma dansa dos grupos Tremembé, que conservou apenas em seus textos poéticos uma que outra forma lexical primitiva, tendo sido as restantes substituídas, no decurso do tempo, por vocábulos Tupi ou da Língua Geral, sob as vistas do missionário ou dos portugueses colonizadores que usavam esta língua em seu trato diário, mesmo com os indígenas de procedência tapuia, cujos idiomas iam, assim, sendo diluidos e absorvidos até desaparecerem por completo.

Enfim, poderia também uma dansa dêsse tipo achar-se incorporada ao patrimônio cultural de ambos os grupos tribais a que pertenciam os indígenas em contacto, de famílias etno-lingüísticas diferentes, dando-se a fusão dos traços culturais, com o predomínio de certos elementos Tupi, por motivos que não se tornam difíceis de compreender, do ponto-de-vista cultural.

* * *

Quer o consideremos, com Linton, um *traço* cultural formado de *itens* e em relação com unidades funcionais mais amplas, quer o consideremos um *complexo* constituído de *elementos*, segundo Herskowits, o *Torém*, para ser examinado metòdicamente, poderá ser visto em suas qualidades — *forma, uso, significado* e *função*, as quais, embora distintas, não deixam de ser interrelacionadas. (Linton — op. cit. — Cap. XXIII.)

A *forma*, em resumo, poderá ser definida como o aspecto do complexo cujas manifestações podem ser diretamente observadas e, portanto, transmitidas de uma sociedade para outra. O *significado* consiste nas associações que tôda sociedade liga a êsse complexo, as quais são subjetivas e freqüentemente inconscientes. A distinção entre *uso* e *função* é mais evidente quando se trata de manifestações da cultura material. São qualidades dinâmicas do complexo e muitas vezes usados como sinônimos; entretanto, pode-se estabelecer a diferença acentuando que o *uso* de todo elemento cultural exprime relações com cousas exteriores à configuração sócio-cultural, ao passo que sua *função* exprime suas relações com cousas internas dessa configuração. A função de um complexo é, pois, a soma total de suas contribuições para perpetuar a configuração sòcio-cultural. (Linton — Op. cit. — loc. cit.)

Numa análise completa do *traço*, ou *complexo*, teríamos que focar essas qualidades, definindo-as claramente e estudando-as em suas relações mútuas, não só do ponto-de-vista *sincrônico*, como *diacrônicamente*. A verdade, porém, é que, sendo os dados históricos, em geral, tão escassos e outras "evidências" difíceis em tal sentido, neste como em tantos outros casos congêneres, o nosso estudo só poderá ser fragmentário e, ordinàriamente, incompleto, pois a cultura é um fenômeno psico-social nem sempre passível de penetrado com segurança, retrospectivamente.

Consoante já acentuámos, a função principal do *Torém*, em nossa época, é de ordem recreativa, havendo no mesmo largo consumo de bebida alcoólica, de preferência o *mocororó*, mas que pode ser também a aguardente ou cachaça. Nada de religioso ou mágico parece aflorar nìtidamente no espírito dêsses caboclos ao se entregarem às vibrações do *Torém*.

Cremos que, ao conservarem de memória os elementos estruturais da dansa citada, o façam sem outro sentido ou interêsse além de neles procurarem um divertimento e um pretexto para satisfação do seu pendor, talvez hereditário, aos estados de embriaguez coletiva. Mas é evidente que acabam por introduzir certo sentido utilitário ou econômico nessa prática lúdica, pois, já hoje solicitam dinheiro aos circunstantes ou presentes, mediante as *louvações*, que foram agregadas à estrutura primitiva do folguedo, por influência ou imitação dos *cantadores* e outros

músicos ou poetas populares, que não as esquecem, utilitàriamente, em suas *cantorias* pelas feiras e mercados do interior.

Lowie frisa que "tôda dansa, sagrada ou profana, se ajusta a um modêlo que a vincula com a arte", de forma que nem sempre será possível traçar aí os limites do estético, do religioso e do recreativo ou lúdico. ("Antropologia Cultural" — R. H. Lowie — 1a. ed. espanhola — pág. 172.)

Ao assistir, porém, à execução do *Torém*, em nossa época, com os prejuízos de suas concepções estéticas, o civilizado encontrará nesse sentido escassos valores positivos.

Todavia, não é possível ocultar certa suavidade na melodia de alguns cantos alusivos aos animais e à "*cunhã* tecendo no tear", e é pena que não tenhamos recolhido a música, pois sua análise e estudo comparativo talvez viessem trazer esclarecimentos quanto à origem da dansa focalizada.

O próprio texto poético, as palavras que se consideram indígenas reúnem-se, por vêzes, em combinações sonoras que não são absolutamente agressivas aos nossos ouvidos. E, sem dúvida, na perícia, destreza, plasticidade, com que o solista executa a sua dansa, e no jeito sentimental que a sua irmã parece assumir na emissão do canto, se surpreende certo anseio de realização, de *complétude*, que ascende talvez às esferas mais recônditas da aspiração artística.

A nosso ver, porém, o mais significativo que oferece ao cientista essa dansa, ainda realizada em nossos dias, é a oportunidade de poder êle acompanhar a transição do fato puramente etnográfico aos domínios do folclórico, considerando-se — é preciso que se note — o presente nível social e cultural dos caboclos de Lagoa Sêca, que, aliás, não se distancia do da camada popular, plebéia, dessa região do litoral cearense, apesar de quaisquer sub-gradações que, porventura, se interponham. Dentro de um padrão de vida dos mais baixos vivem os da Lagoa Sêca, mas êste, sem dúvida, encontra equivalente em ínfimos estratos sociais da nossa hinterlândia, se bem que ainda se possa pensar em fôrças contra-aculturativas, subjacentes, servindo para agravar um pouco a marginalidade dos caboclos aludidos. Desconhecem êles por completo o idioma de seus antepassados; falam e se expressam em todos os atos de sua vida como os demais caboclos da região, e as únicas sobrevivências lingüísticas que acusam se encontram nos textos poético-musicais do seu folguedo, graças aos quais, sobretudo, o *Torém* ainda não escapou de tôdo das lindes etnográficas.

Desaparecidas as últimas pessoas que ainda conservam de cor as palavras supostas indígenas, no curso dos anos porvindoiros, o desgaste ainda se operará mais fortemente, e da antiga dansa, que já perdeu seu primitivo significado e função, e acusa hoje, mais ou menos perceptíveis, influências sincréticas do folclore regional; do *Torém* — dizíamos — restarão apenas traços estruturais, que podem chegar um dia a ser incorporados à estrutura de outros folguedos, como acontece, aliás, em várias manifestações de nossa arte popular.

E' sempre arriscado fazer predições para o futuro de um elemento ou complexo cultural, mas diremos que essa dansa pode ainda deixar de ser apresentada, por haverem perdido por completo os interêsses nela os que a poderiam efetuar, em face de mudanças culturais, não só relativas a êstes próprios — aos caboclos de Lagoa Sêca, que, aliás, já se vão cruzando com caboclos de outra procedência étnica, moradores nas vizinhanças — como na sociedade mesma regional, onde atualmente ainda encontram os dansadores do *Torém* certa receptividade favorável, dados o cunho tradicionalista e conservador da mesma, e a falta da atração diversional exercida pelo rádio, o cinema e outros fatores de desprêso do folclore entre as camadas populares, os quais ainda não chegaram aos afastados lugares do distrito de Itarema e circunvizinhanças, senão esporàdicamente.

Pois, não devemos esquecer de tôdo a possibilidade de inovações bruscas, resultantes de acontecimentos acidentais — os "acidentes históricos", de que fala Herskowits. ("Les Bases de l' Anthropologie Culturelle" — Paris, 1952 — págs. 292 e segs.)

Sem dúvida, o folguedo ainda poderá aparecer, sem a parte músico-poética ou com outra adaptada eventualmente, muitos anos após o falecimento dos últimos personagens a guardar os textos indígenas do *Torém*, que, aliás, já se encontram em idade avançada, e — ao que se sabe — não se deram ao trabalho de ensiná-los a alguém. Poderá aparecer como uma sobrevivência apenas, cujo sentido primitivo não será mais evocado ou compreendido fàcilmente.

A dinâmica cultural, mesmo em se tratando de fatos ou situações como os que acabamos de expor, através de que se descortina certa resistência à mesma, é uma realidade, a que se não pode fugir, e na análise do Folclore devemos encará-la, buscando focalizar não só o que se revele como conservantismo, mas ainda a mudança, ocorrências estas que se acham sob a dependência de fatores ambientes, psicológicos e históricos. Interessante, no caso, será confrontar, em têrmos da conhecida distinção científica que estabelecem Saint-Yves e outros, o *Torém* com o *Boi-do-Reis*, que se efetua na mesma zona, e que já pertence integralmente ao campo do Folclore, apesar de sobrevivências que se lhe apontam, e que necessitam da interpretação erudita para ser vislumbradas. No *Torém* o etnográfico ainda transparece com certa claridade e evidência.

Mediante as suas grotescas pantomimas, as suas imitações de animais, sitúa-nos, com relativa facilidade evocadora, ante o espetáculo da dansa primitiva, em que, com ou sem o uso de máscaras, se prefigura o drama histórico, se antecipam formas antiqüíssimas do teatro dramático. (V., entre outros, Birket - Smith — "Vida e História de las Culturas" — ed. argentina — II volume — pag. 173.)

NOTA — Escaparam à revisão alguns descuidos ortográficos, como a palavra *dansa* e seus cognatos, em que o *s* medial deve ser substituido por *ç*, de acôrdo com a ortografia oficial.